

Катерина Петровска-Кузманова

kpkuzmanov@yahoo.com

Интермедијалноста во македонскиот театар

ABSTRACT. Петровска-Кузманова Катерина, *Интермедијалноста во македонскиот театар* (Intermediality in Macedonian theatre). „Poznańskie Studia Slawistyczne” 2. Poznań 2012. Adam Mickiewicz University Press, pp. 251–260. ISBN 978-83-232-2409-9. ISSN 2084-3011.

In the text *Intermediality in Macedonian theatre*, which uses the play *Macedonian bloody wedding* by Vojdan Chernodrinski, directed by Ljupco Gorgievski, as an example, an attempt is made at representing intermediality in theatrical performance. It is achieved through a ready-made technique in which a significant role is played by the music group Foltin and their performance. They use various props, which they turn into their instruments. This leads to their actualization through dedication to their essence. In this way, the old forms and elements of the traditional folk culture cross the bounds of time, reading the folklore signs in the style of the postmodern scene expressions.

Keywords: intermediality, performance, postmodern, ready-made, theatre, drama, folklore

Денес во театрологијата како актуелно се поставува прашањето за интермедијалните, интерсемиотичките и интердисциплинарните врски во театарот. Творечкото експериментирање со интермедијалните изразни форми е содржано во праксата на сигнализмот како еден од воочливите континуитети на творечкото движење. Изразената интермедијалност во континуалниот тек на уметничките идеи и практики ги поврзува различните генерации кои придонеле за сигнализмот. Во прилог на употребата на терминот интермедијалност можеме да го споменеме рускиот теоретичар Игор Смирнов, кој како синоним за интермедијалноста употребува термин интерсемиотичност под што подразбира: „претворање на иконични знакови во вербален исказ и обратно”¹. Идентично со овој автор, Дубравка Ораиќ

¹ I. Smirnov, *Umjetnička intertekstualnost*, во: *Intertekstualnost & intermedijalnost*, ур. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zagreb 1988, стр. 212–213.

Толиќ во знаменитиот труд *Теорија на цитатноста*, под интерсемиотичност го подразбира цитатниот сооднос меѓу различни уметности, а за транссемиотични ги смета релациите меѓу уметностите и неуметноста во најширока смисла на зборот. Согласно тоа, при типологијата на цитати, користи термин интермедијални цитати – во кои прототекстот е од друг медиум². Павао Павличич терминот интермедијалност го дефинира како „постапка со која структури и материјали карактеристични за еден медиум се пренесуваат во други, а едниот од нив е обично уметнички“³. Со таа постапка се постигнува збогатување на смислата или на атрактивноста на изразот. Но, притоа Павличич се оградува од традиционалната соработка меѓу, на пример книжевноста и другите уметнички медиуми. Вистински интермедијален однос, според Павличич, настанува кога различните уметнички медиуми ќе го задржат својот статус, а стапуваат во некоја релација исполнета со значење, но не тогаш кога едното е во служба на другото. Несомнено е дека интермедијалноста врши транссемиотичко редефинирање не само на уметноста на зборот (книжевниот текст и знак), туку и на колективно усвоените структури, култури, епохи, односно на сè она што има знак на семиозис. Оттука постојат повеќе пристапи кон театарската уметност кои можат да се определат како интердисциплинарни во вистинака смисла на зборот, интеруметнички, интермедијални и интеркултурални.

Македонскиот театар, кон крајот на дваесеттиот век започнува да ги применува и развива постулатите на постмодернизмот. Прашањето за посмодернизмот во македонскиот театар е комплексно. Со него се занимавале голем број театролози и културолози. Познавачите на приликите се согласуваат дека во македонската драмска продукција посмодернизмот е присутен уште од почетокот на седумдесеттите со текстот *Јане Задрогас* на Горан Стефаноски кој како што ќе забележат голем број на истражувачи ја воведува постмодерната во македонската драматуршка практика, додека околу прашањето дали на македонската театарска сцена е присутна посмодернистичката сцен-

² D. Oraić Tolić, *Teorija citantnosti*, Zagreb 1990, стр. 21–22.

³ P. Pavličić, *Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogled*, во: *Intertekstualnost & intermedijalnost*, стр. 157–195.

ска постапка мислењата се разликуваат. Театрологот Јелена Лужина смета дека македонските автори кои го следеле постмодернистичкиот израз кога ја дочекале генерацијата режисери чија чувствителност кореспондира со онаа на постмодернизмот на европските театарски сцени почнала да се практикува поинаква естетика⁴. На иста линија се и заклучоците на Ана Стојановска⁵ во нејзината магистерска теза дека во македонскиот театар се аплицираат некои постмодернистички постапки и дека како стилска формација, постмодерен македонски театар не постои. Но, исто така, Стојановска забележува дека во Македонија можат да се детектираат инцидентни постмодернистички претстави, модернистичка режија на постмодернистички текстови и елементи на постмодерната во претствите што се играат во македонските институционални тетари. Разгледувајќи ја посмодерната во македонскиот театар Лорета Георгиевска – Јаковлева заклучува дека помалку е неверојатно тоа што богатиот фонд од драмски дела кои реферираат кон постмодерната, сепак не предизвикуваат промени во начинот на нивната изведба⁶.

Во современиот театар постмодерното претставување честопати се комбинира со изведбената уметност, онаму каде што драматуршкиот подтекст е отстранет, а она што останува е специфичната објава на уметниците во врска со концептуалноста на нивното дело.

Во осумдесетите и деведесетите години на минатиот век ние бевме сведоци на процесот на отпор на потполното напуштање на логоцентризмот. Повеќе одошто било кога станало јасно дека текстуалната практика не е можно да се оддели од прикажувачката, па приказот и анализата на современата драматика и текстовите за театар мораат да ја поврзуваат (постсемиотички) теоријата на драмата со контекстот на теоријата на театарот и дека новите драмски текстови бараат враќање кон анализа на театралноста како нешто што наспроти целата низа на кризи, останува во внатрешноста на текстот и јазикот⁷.

⁴ Ј. Лужина, *Театралика*, Скопје 2000, стр. 222–240.

⁵ А. Стојановска, *Македонскиот постмодерен театар*, Скопје 2006, стр. 130–160.

⁶ Л. Георгиевска-Јаковлева, *Македонскиот постмодерен театар*, во: *Меѓународен македонистички собир*, Скопје 2010, стр. 461–467.

⁷ Т. Toporšič, *Reteatralizacija i dekonstrukcija dramske forme*, „Scena” бр. 1/2, 2007 <www.pozorje.org.yu/scena/scena1207/13.htm> [превземено: 1.12.2011.].

При анализата на современата драматика таа никако не може да се оддели од нејзините постановки. Оваа анализа треба да се разбере како игра на двете практики на текстот и сцената. Играта меѓу праксата на текстот и театарот од крајот на минатиот век покажува дека ланецот на десакрализација на уметничкото дело и деинституцијата на драмскиот автор не ја постигнала целта. Решението и изборот не се случиле, драмскиот автор секогаш и повторно ги преживува бројните карики во ланецот на своите кризи и никогаш не се мирел со својата положба кога би се нашол во клопката меѓу термините **крај** и **почеток**. Сето ова не наведува на мислата дека знаковиот процес во театарската претстава е отворен, недовршен, што секако овозможува различните творци во него да запазат и изнесат различни значења. Несомнено е дека во современите драмски текстови од крајот на дваесеттиот век формата се става барем привидно пред содржината. На тој начин се создаваат дела кои се создадени од гласови, зборови и асоцијации во кои повремено можат да се наслутат поедини дијалози и фрагменти на некое дејство, при што драмата не ја губи смислата туку се искажува преку колажниот јазик.

Следејќи ги движењата во европскиот театар во кои до израз доаѓа движењето, музиката, симболиката, производството на слики, фрагментарноста и др., кои вредно биле поставувани на сцена, отпадците на смислата истрошена со дотогашната идеолошка и естетска употреба, театарот се обидува да ги открие новите стилски постапки и пракси и за создавање на нови хоризонти со кои може да се разберат некои аспекти на нивното создавање и рецепција. И покрај тоа што станува збор за мал број на спорадични примери може да се каже дека сепак македонскиот театар, ги усвојува и развива постулатите на постмодернизмот. Во рамките на претставите постојат смели експериментирања со кои се освежува и онеобичува театарскиот јазик и се воведуваат нови инвентивни изразни решенија. Тоа се прави по пат на интердисциплинарноста и интермедијалноста како поексплицитни одлики на некои понови театарски претстави. Односно во рамките на театарските претстави слободно се мешаат изразни средства кои им припаѓаат на други уметнички дисциплини. Тие во претставата влегуваат зачувувајќи си ги своите инхерентни својства, така што се добива едно двојство, создавање на една гранична атмосфера која го

онеобичува и збогатува театарскиот чин. За таа цел авторите трагаат по постапки и елементи што им се примерени на другите уметности и пред сè во уметничките движења од шеесетите години на дваесеттиот век преку движењето на концептуалната уметност кој многу брзо се шири во Евроазиската култура. Концептуалната уметност била едно од најшироките уметнички движења на дваесеттиот век. Концептуалните уметници сметале дека уметноста може да биде пишан текст, публикација претставена во некое одредено сценарио на перформанс или било која идеја пренесена усно, преку скици, фотографии, звуци и видео записи. Таа станува одлична подлога за развивање на новите уметнички форми како што се уметничка инсталација, перформанс, видео и др. Кога станува збор за театарот во оваа смисла Леман сугерира дека постдрамскиот театар може да се разбере како обид „уметноста да се концептуализира во смисла дека таа не дава репрезентација туку непосредно интендирано искуство на реалното (време, простор, тело)”⁸, односно како концептуален театар.

Во македонскиот театар овој пристап доаѓа до израз кон крајот на деведесеттите години на минатиот век кога се создаваат претставите во кои постапката примената за презентација на драматуршката предлошка, може да се означи со терминот реди мејд (*ready made*)⁹. Според Алаѓозовски употребата на реди мејдот во македонскиот театар

⁸ Н.-Т. Lehmann, *Postdramsko gledališče*, прев. К.Ј. Kozak, Ljubljana 2003, стр. 177.

⁹ Реди мејдот е техника карактеристична за визуелните уметности. Таа потекнува од движењето на дадаистите (1913–1918) кога Марсел Дишан го пријавил на конкурс веќе легендарниот писоар под наслов Фонтана како легитимно уметничко дело. Најконцизна дефиниција за реди мејдот е дека тоа е предмет од вонуметничко потекло кој е преземен, означен и изложен како уметничко дело со или без интервенции. Употребата на реди мејдот во неговите историски услови бил насочен против елитноста и ерудитивноста на уметноста. Иако уметниците што го употребувале имале широко познавање на уметноста, со самиот чин на прогласување на еден обичен предмет за уметничко дело сакале да ги уништат границите меѓу уметноста и животот, да ги прошират рамките на уметничкото дело и да покажат дека секој може да биде уметник. Употребата на редимејдот во постмодерната, ги разлабавува границите меѓу уметноста и животот, ги шири рамките на уметничкото дело, но него лоцира уметничкиот чин само во концептуалниот избор. Повеќе види: Р. Алаѓозовски, *Реди мејд-от и македонскиот театар*, „Блесок” год. VI, бр. 30, 2003 <www.blesok.com.mk> [превземено: 10.05. 2008.].

може да се следи преку претставите *Македонска приказна* на Театрот за деца и младинци и *Македонска крвава свадба* на Битолскиот театар. Во двата случаи станува збор за употреба на етнолошки предмети со цел која е спротивна на она што е познато во современите перформанси, згрозување, туку напротив овде се работи за привлекување на вниманието на гледачите и давање нови значења на препознатливите предмети со цел да се зголеми перцепцијата на гледачите врз настаните кои се одигруваат на сцената. Во овие два случаи етнолошките предмети што се користат во изведбите може да се каже дека го следат концептот на Дишан и претставуваат средство преку кое се искажуваат идеите, со цел да се воспостави релација меѓу секојдневните предмети и уметноста. Но за разлика од Дишан кого го интересирал контекстот и аурата на реди мејдот, а не и неговата временска димензија во претставите *Македонска крвава свадба* и *Македонска приказна* се поставува прашањето на забораеното „застанато“ време меѓу минатото и сегашноста.

Кога станува збор за текстот *Македонска крвава свадба*, треба да се знае дека таа се базира на вечниот мит за жртвата и жртвувањето формулиран искулчително едноставно преку митемите изразени уште во самиот наслов крв и свадба, опозиција која не ретко се експлоатира во светската драматургија. Темелена врз цело едно фолклорно наследство, таа во себе содржи огромен број народни размислувања, песни, поговорки. Но, кога се зборува за овој текст секако е дека најважно е да се забележи дека станува збор за една трагична драма со цврсто изградена структура. Таа е одраз на едно големо богато драмско наследство, во смисла на структурата на текстот и формата на изразот. Токму таа нејзина структура ја прави подложна на сè поразлични и понови аспекти на нејзиното читање и толкување нудејќи неограничени можности за нејзина трансформација. Процесот на своевидно деконструирање на овој текст започнува во 1991 година со текстовите на Г. Стефановски *I Love Cernodrinski* и *Чернодрински се враќа дома* од 1992 год., а продолжува со текстот на Дејан Дукovski *Балканот не е мртов/Balkan is not dead* од 1993 год., за својата конечна форма да ја добие во постдрамската фаза на театарот со отворањето на сите можности за понатамошни истражувања на современиот македонски театар, преку една амблематска, спектакуларна,

високо естетизирана претстава *Македонска крвава свадба* од 1999 год. на Народниот театар од Битола која се темели врз симболиката на ритуалот.

Претставата *Македонска крвава свадба* за која ќе стане збор во овој текст е исполнета со моштво од знаци кои се вообликуваат во клуч кој ја отвора вратата меѓу историјата и сегашноста. Тоа е претстава која низ концептот на режијата ги истражува и бара вечните провокации на животот. Автентичноста на оваа изведба произлегува од специфичноста во режисерското читање на текстот, во кој низата фолклорни знаци содржани во него се само предлошка врз која тој надоврзува низа постапки карактеристични за втората половина на двесетиот век (фрагментраност, перформативност, метатекстуалноста, интертекстуалноста и др.) во пошироки размери како начин на театарско дејствување преку кој до израз доаѓаат интердисциплинарноста и интермедијалноста.

Овде димензијата на интермедијалноста на театарската изведба и е дадена на музиката која не е само фон на драмското дејство туку активен чинител на претствата, што се гледа преку употребата на реди мејд инструменти од страна на групата „Фолтин“. Постапувањето на музичката група во претствата *Македонска крвава свадба* не е случајно особено ако се знае дека за групата „Фолтин“ овој ангажман претставува континуитет на нивната претходна перформанс фаза. Поточно речено во својот музички експеримент тие употребуваат разни прирачни реквизити кои со нивен уметнички избор ги претвораат во музички инструменти. Но, за разлика од перформансите, во театарската претстава употребата на овие реквизити е високо мотивирана. Со тоа се потенцира интермедијалниот концепт и се остварува една покомплесна изведба во рамките на претствата. Учесството на групата „Фолтин“ во претставата континуирано преминува во нивна театрализација како актери-ликови, а во некои мигови од дејството тие се пасивен музички ансамбл на сцена, според концептот на режисерот некогаш се во функција на музичка подлога во живо надвор од мизансценот, но и како перформанс група која што има речиси независен музички блок во рамките на претставата. Сите овие степени на нивната појавност ги шират рамките на претставата и театарскиот чин, односно создаваат една интермедијална ситуација,

мешање на театарот и музиката, т.е. перформансот, повеќе или помалку независни една од друга во рамките на еден сложен уметнички чин. Од ова може да се заклучи дека во рамките на самиот театарски чин нивната употреба е полифункционална. Тие со својата појава во оваа изведба стануваат дел од битовиот сегмент на претставата, односно референцијално го вкотвуваат дејствието во препознатлив историски контекст. Тоа најдобро се гледа во сцените во кои кореографската изведба добива ритуална димензија, каква што е сцената во која се острат косите и срповите за жетва. На сижејно и тематско ниво тоа претствува дел од подготовките за косење, секвенца од народниот живот, карактеристична за жанрот на битовата драматургија кон кој припаѓа текстовната предлошка за оваа претства. На симболичко ниво, острењето на косите алудира на подготвувањето за битка, таа го навестува идниот судир. Ритмичкото острење произведува звук кој на режисерот му служи како музичка подлога, а воедно ја обликува психолошката атмосфера во која се одвива дејството. И на крај, произведениот звук е оној такт кој е препознатлив во музичкиот израз на самиот изведувачки состав Фолтин. Врз овој концепт се градени и низата слични сцени во кои се потенцирани битовите елементи како што е сеењето на житото, односно дувањето во рогот. На овој начин старите форми и елементи на традиционалната народна култура ги преминуваат границите на времето исчитувајќи ја фолклорната знаковост низ призмата на посмодерниот сценски израз. Тоа подразбира нивна актуелизација по пат на посветување на нивната суштина. На тој начин овие елементи своето значење го остваруваат преку внатрешната знаковост и преку односот со другите елементи. Основното значење на симболот е диктирано од некоја вистинска природна карактеристика или функција која одреден знак го преименува во симбол. Театарската уметност има потреба да ги зема знаците од сите човекови природни појави кои ја сочинуваат човековата дејност. Но кога тој знак ќе се употреби во театарот добива многу поизразена знаковна вредност од онаа која ја имал при својата првобитна употреба.

Освен употребата на предмети од секојдневието и особено предмети со етнолошко значење како музички инструменти, музичарите од „Фолтин” и режисерот Ѓоргиевски во смисла на реди мејд по-

стапката во претствата ги употребуваат и своите сопствени тела односно својата сопствена појавност на сцената. Како дел од екипата што придонесува, а не игра во претставата (реквизитери, осветлители, тонци, разни сценски работници), односно нивното појавување на сцената не влегува во рамките на театарската претстава, не станува театарски знак. Но исто така музичкиот состав „Фолтин“ честопати, со реди мејд одлука одеднаш се трансформира и станува дел од актерската екипа. Во тој случај нивната улога се движи од статисти во масовните сцени, разни модификации на улогата што некогаш ја имал античкиот хор до сосема карактеризирани епизодни улоги.

Употребата на реди мејдот во неговите историски услови бил чин насочен против елитноста и ерудитивноста на уметноста. Иако уметниците што го употребувале имале широко познавање на уметноста, со самиот чин на прогласување на еден обичен предмет за уметничко дело сакале да ги уништат границите меѓу уметноста и животот, да ги прошират рамките на уметничкото дело и да покажат дека секој може да биде уметник. Употребата на реди мејдот во постмодерната, како што видовме во примерот со претствата *Македонска крвава свадба*, ги разлабавува границите меѓу уметноста и животот, ги шири рамките на уметничкото дело, но не го лоцира уметничкиот чин само во концептуалниот избор. Тоа е прелогата на постмодерната: зад еден навидум обичен и демократски чин, достапен секому, се крие голема елитистичка ерудиција, вештина и мајсторство. Во современото сценско читање на Љупчо Ѓоргиевски ова драмско милје базирано на митското мислење, добива една уште поуниверзална димензија пресоздавајќи ја структурата на драмскиот текст во една универзална трагедија. Тој ја користи естетската и афективната вредност на знаците од делото во доменот на вербалното и во визуелното. Во еден таков систем квантитативните односи се менуваат со текот на семиозата во различните етапи од процесот на функционирањето на знакот од емитувачот кон примачот. Се разбира дека режисерската визија може да се наметне или да истакне еден доминантен тип на знаци во зависност од целта која сака да се постигне на сцената, но сепак неоспорно е дека во големите означувачки целини овие три вредности се неразделни како на ниво на креација – емитување, така и на ниво на рецепција – интерпретација.

Литература

- Алаѓозовски Р., *Реди мејд-от и македонскиот театар*, „Блесок“ год. VI, бр. 30, 2003 <www.blesok.com.mk> [превземено: 10.05.2008].
- Георгиевска-Јаковлева Л., *Македонскиот постмодерен театар*, во: *Меѓународен македонистички собир*, Скопје 2010, стр. 461–467.
- Lehmann Н.-Т., *Postdramsko gledališče*, прев. К.Ј. Kozak, Ljubljana 2003.
- Лужина Ј., *Театралика*, Скопје 2000.
- Pavličić Р., *Intertekstualnost i intermedijalnost*, во: *Intertekstualnost & intermedijalnost*, ур. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zagreb 1988, стр. 157–195.
- Smirnov I., *Umjetnička intertekstualnost*, во: *Intertekstualnost & intermedijalnost*, ур. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zagreb 1988, стр. 209–229.
- Стојановска А., *Македонскиот постмодерен театар*, Скопје 2006.
- Oraić Tolić D., *Teorija citantnosti*, Zagreb 1990.
- Toporšič Т., *Reateatralizacija i dekonstrukcija dramske forme*, „Scena“ год. XLIII, бр. 1/2, 2007 <www.pozorje.org.yu/scena/> [превземено: 1.12.2010].